Musikalisches Magazin.
andlungen über Musik und ihre Geschichte,
über Musiker und ihre Werke.
Herausgegeben von
Prof. **Ernst Rabich.**
Heft 14.

as geistige Band Mozarts Schaffen.

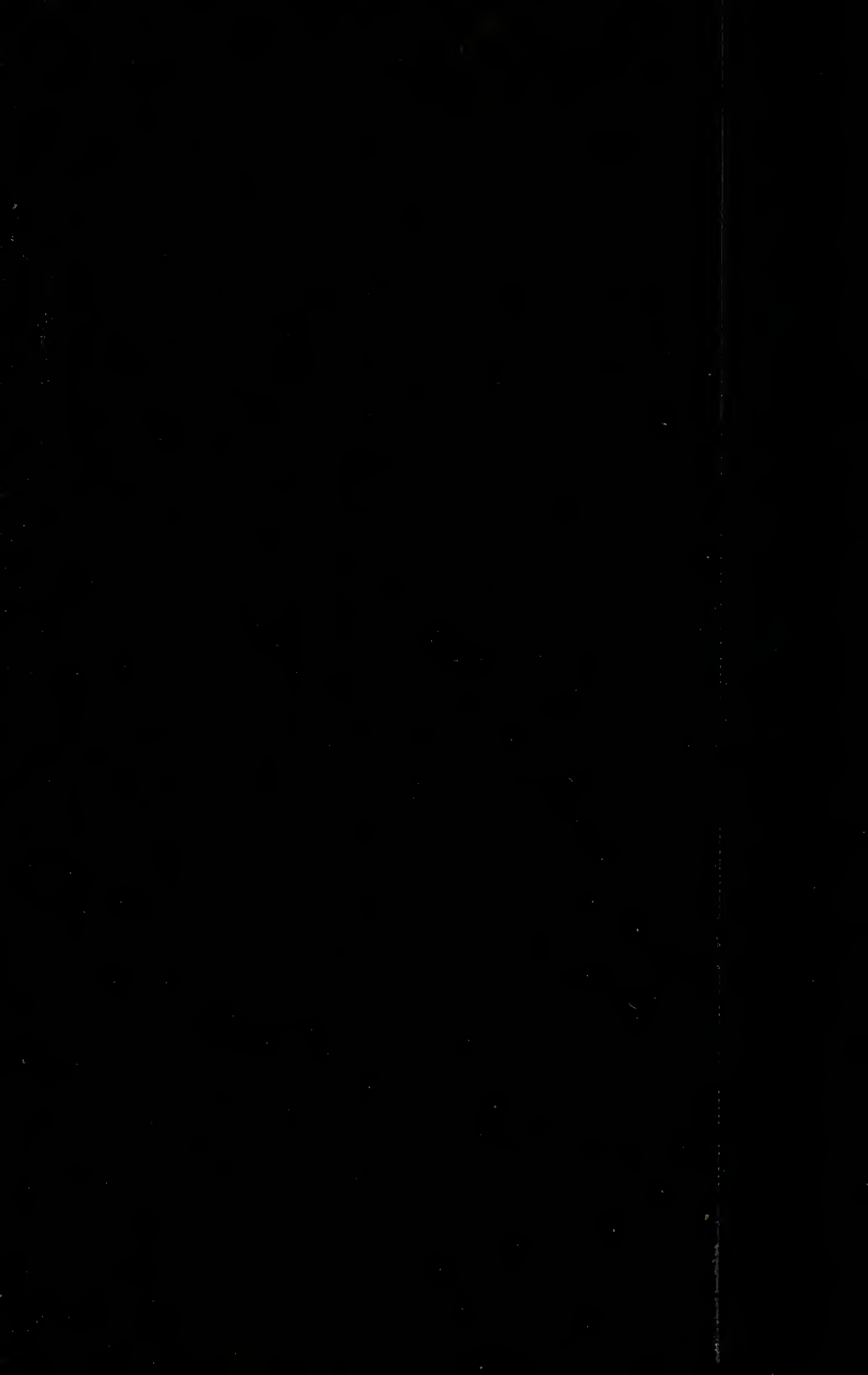
Von

Prof. **Otto Schmid** - Dresden.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1906

Preis 25 Pf.



Musikalisches Magazin.
Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte,
über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von
Prof. **Ernst Rabich.**

Heft 14.

Das geistige Band in Mozarts Schaffen.

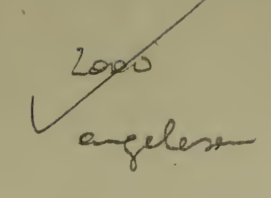
Von

Prof. **Otto Schmid**-Dresden.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1906

Preis 25 Pf.





Das geistige Band in Mozarts Schaffen.

Von

Prof. **Otto Schmid** - Dresden.

Musikalisches Magazin, Heft 14.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1906

»Er war ein Mann der künstlerischen Tat, nicht der künstlerischen Reflexion.«

I.

Es ist eine in unseren Tagen weit verbreitete Ansicht, daß *Mozart* nur so der »göttliche Musiker« gewesen sei, der Mann mit dem kindlichen Herzen und mit der unerschöpflichen melodischen Erfindung. Mit dem Intellekt, das läßt man dabei mehr oder weniger leise mit einlaufen, sei es nicht gerade glänzend bei ihm bestellt gewesen. Von sogenannter »Bildung« habe er nicht allzuviel besessen — man vergißt dabei, daß Goethe einmal sagte: »Die beste Bildung findet ein gescheiter Mensch auf Reisen« — und sein Schaffen habe sich so ziemlich auf dem Boden des Unbewußten vollzogen. Und einer solchen Anschauung von dem Wesen des Mozartschen Genius mußte es nur Vorschub leisten, wenn man zum Vergleich die künstlerische Persönlichkeit Richard Wagners heranzog. Man übersah dabei gänzlich, daß diese beiden Größen sich schlechterdings nicht miteinander in Parallele stellen lassen, daß sie auf grundverschiedenen Basen der Geisteskultur überhaupt erstanden und daß sie auch in ihrem Wesenskern kaum etwas miteinander gemein hatten. Das letztere zeigt sich vor allem schon darin, daß sich Mozart in den Kämpfen seiner

Zeit, und wann gab es erbittertere als z. B. den zwischen Gluckisten und Piccinisten, niemals einer »Partei« oder »Richtung« zu eigen gab noch ihr Haupt wurde, daß er stets seine eigenen Wege zu wandeln trachtete, um zur Erkenntnis zu dringen und seine Kunst immer unabhängig zu erhalten verstand von einem Programm irgend welcher Art. Um gleich mit dem Haupteinwand abzurechnen den man gegen eine geistige Kontinuität in Mozarts Schaffen zu machen pflegt, mit dem der vermeintlichen »Skrupellosigkeit« in der Textwahl, so schalten wir hier ein, daß der Meister »Cosi fan tutte« und »Titus« weder aus eigenem Antrieb schrieb, noch bei beiden Werken besonderen Einfluß auf die Textgestaltung gewann. Die erstere Oper dankte ihre Entstehung dem direkten Auftrag des Kaisers Joseph II., in dessen Diensten Mozart als k. k. Kammerkompositeur stand, die andere schrieb er in besonderem Auftrag der böhmischen Stände zur Krönungsfeier Kaiser Leopold II. in Prag. Man kann ihm also in beiden Fällen die volle Verantwortlichkeit nicht aufbürden und muß dabei noch bedenken, daß der Ärmste keinen — Ludwig II. fand, und daß ihn gerade, als er auf der Höhe seines Schaffens stand, die Sorge um das tägliche Brot nicht verließ.

Um zu verstehen, wie Mozart das werden konnte, was er wurde, im »Figaro« und »Don Juan« eine »melodische Stimme seines Jahrhunderts« und in der »Zauberflöte« gar eine »melodische Stimme der Menschheit« wird man sich zunächst nun mit seinem Vater beschäftigen müssen.

Da ist es denn nicht das kleinste der Verdienste Leopold Mozarts, daß er von Anfang an die Berufung seines Sohnes erkannte und daß er den

unerschütterlichen Glauben hegte, seinen väterlichen Händen sei die Sorge, Leitung und Entwicklung eines Wunders von Gott anvertraut. Heiligster Ernst war es ihm so, alle die Kräfte, die in dem Knaben schlummerten, zu harmonischer Entwicklung zu bringen und bei den Kunstreisen, die er mit diesem unternahm, leitete ihn immer auch der Gedanke, die Welt von diesem Wunder zu überzeugen. »Wenn ich es jemals schuldig bin, so eben jetzt«, schreibt er einmal, »da man alles, was nur Wunder heißt, lächerlich macht und allen Wundern widerspricht. Man muß sie (die Welt) demnach überzeugen; und war es nicht eine große Freude und ein großer Sieg für mich, da ich einen Voltairianer — Baron Grimm, von dem dann noch die Rede sein wird — mit einem Erstaunen zu mir sagen hörte: »Nun habe ich einmal in meinem Leben ein Wunder gesehen; das ist das erste.« Wenn dieser Glaube an die göttliche Mission seines Sohnes dem Vater ein hohes Gefühl für seine Verantwortlichkeit der Welt gegenüber in die Brust legte, so mußte es anderseits nicht minder bedeutsam werden, daß er selber persönlich gerade in hohem Maße befähigt war zu seiner erzieherischen Berufung. An dieser Stelle, wo wir uns gebotenermaßen auf allgemeine Gesichtspunkte beschränken müssen, ist als besonders ins Gewicht fallend zu bezeichnen, daß schon der einer ernsten, nüchternen Lebensanschauung zugeneigte Sinn Leopold Mozarts und seine scharfe Beobachtungsgabe günstig auf den jungen, werdenden Meister einwirken mußten. Allezeit gewöhnt, Menschen und Verhältnisse mit offenem Auge und anteilnehmendem Interesse zu erschauen, blieb er so von vornherein gefeit gegen überschäumend »genialische« Anwandlungen, gegen

Verderben drohende Ikarusflüge. Bei aller seinem liebewarmen Herzen eignen Idealität der Gesinnung, die ihm im praktischen Leben, im eigentlichen Kampf um das Dasein, so oft hinderlich war, stand Mozart in seiner Kunst mit festen Füßen auf dem Boden der Realität. Wie nur ein Shakespeare war er mit der klaren Objektivität seines Erfassens berufen zum Dramatiker, zum Künder echten lebenvollen Menschentums. Aber noch eins wollen wir dabei nicht vergessen. Sein Vater legte ihm auch ins Herz, das Verbindende, das Einende in Leben und Kunst zu suchen, nicht das Trennende. Wie charakteristisch dafür ist schon sein eigenes Verhältnis zu Gellert und dessen ihn begeisternden frommen Liedern. Ganz abgesehen davon, daß es uns einblicken läßt in das Streben, mit den neueren Erscheinungen der Literatur sich vertraut zu machen, zeigt es uns, wie vorurteilsfrei der doch streng katholische Mann hinsichtlich der Konfessionalität dachte, wie er sich mit Gellert auf dem gemeinsamen Boden der Christgläubigkeit fand. Und außer diesem Dichter hatten auch Klopstock und andere evangelische Poeten im Mozartschen Hause ihren Leserkreis. Kurz, es ist nicht zu viel gesagt, wenn man mit Ludwig Meinardus[1]) behauptet, in dem letzteren habe reges, lebendiges Teilnehmen an allem Schönen, Wahren, Guten geherrscht, davon Menschen bewegt zu werden pflegen.

Der künstlerische Werdegang Mozarts mußte sich so unter den Augen seines Vaters, der, was kaum noch nötig zu erwähnen, auch die musikalischen Bestrebungen der Zeit mit Aufmerksamkeit verfolgte, auf einer durchaus gesunden Basis

---

[1]) Mozart. Ein Künstlerleben. 1883. S. 23.

und eine ersprießliche, maßvolle Entwicklung seiner Fähigkeiten verheißend vollziehen. Zunächst trachtete der junge Meister danach, gleichsam festen Fuß zu fassen in der Zeit, in die ihn die Vorsehung gestellt hatte. Nach Kräften alles das sich anzueignen, was ihm zeitgenössische jeweilig erreichbare Lehrer oder Vorbilder lehren konnten, war sein Streben. Da nützte er eines Padre Martini Unterweisung für seine kontrapunktischen Studien und folgte als Komponist von Schäferspielen, seriösen und Buffoopern den Spuren der zeitgenössischen Größen vom Schlage eines Mysliweczek, Jomelli, Hasse u. a. Bald geschah es auch, daß der letztere, der »Musikvater«, wie man ihn nannte, die künftige Größe Mozarts im Hinblick auf dessen theatralische Serenade »Ascanio in Alba« (Mailand 1771) vorher verkündigte, und vier Jahre später nach der Aufführung der »Finta gardiniera« (München 1775) konnte Schubart in seiner »Teutschen Chronik« schon schreiben: »Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten musikalischen Komponisten werden, die jemals gelebt haben.« Das war die Zeit, in welcher der junge Held sozusagen seine Wehr und Waffen schmiedete für die seiner harrenden Kämpfe. Daß er sie gerade in dem Feuer einer Kunst- und Weltanschauung (Renaissance) schmiedete, die zwar schon dem Untergange geweiht war, aber doch an dem Kultus der Schönheit, der Sinnenfreudigkeit festhielt, wurde dabei von besonderer Bedeutung. Wie anders sonst hätte er eine »melodische« Stimme werden können! —

Es war eine gar stürmische Zeit, in die der junge Mozart, nunmehr der eigentlichen Lehrzeit entwachsen, sich gestellt sah. Des großen Friedrichs

Auftreten hatte das schlummernde deutsche Nationalgefühl mächtig belebt, und drüben, im Frankenlande begannen die Wogen jener Bewegung der Geister, die später den Thron der Bourbonen in Trümmer schlagen sollte, immer mächtiger zu branden. Da mußte denn auch die Bühne zu andern Aufgaben berufen erscheinen, als zu jenen, denen sie damals diente, und wie auf dem Gebiete der dramatischen Poesie machten sich alsbald auch auf dem der dramatischen Musik reformatorische Bestrebungen geltend. Man empfand mehr und mehr, daß die Opernbühnen doch eigentlich nur den repräsentativen Zwecken einer spezifisch höfischen Kunst dienten, einer Kunst, die sich hochmütig von der Allgemeinheit trennte und keinen Anteil an dem Ernst des Lebens, an den ethischen und sozialen Problemen der Zeit nahm. Das Ideal von der freien Entfaltung der Schönheit, das große Ideal der Renaissance, die, mit Hettner zu reden, einen »neuen Himmel« und eine »neue Erde« geschaffen hatte, hielt nicht mehr Stich. Das Ideal der Wahrheit machte sich jetzt geltend. Altmeister Gluck trachtete nach ihm im dramatischen Ausdruck. Seine literarischen Neigungen führten ihn zum französischen Klassizismus und ließen ihn im Anschluß an diesen eine Wiedererweckung des Geistes der Antike erstreben und — angesichts seiner »Iphigenie auf Tauris« darf man es wohl sagen — erreichen. Um seine Person und seine Bühnenwerke entbrannten in Paris jene Kämpfe, die sich mehr und mehr als solche zwischen französischer und italienischer Musik — Feldgeschrei: Hie Gluck! Hie Piccini! — darstellten. In sie drohte nun auch Mozart verwickelt zu werden. Aber der junge Meister lehnte die Lockungen seines Gönners

Baron Grimm,[1]) lehrreichen Verkehr mit Piccini zu suchen, ab. »Piccini versteht seine Sache, aber ich verstehe auch die meine,« das waren seine Worte. Anderseits war er keineswegs blind gegen die Vorzüge der Gluckschen Muse, aber doch auch wieder zu einsichtig, um ihr Parteigänger zu werden. Als ihn einmal Josef Frank,[2]) der seinen Unterricht genoß, mit dem Studium französischer Partituren beschäftigt fand, fragte er ihn, ob es denn nicht besser sei, italienische Kompositionen zu studieren. Die Antwort war: »Was die Melodie anlangt, ja, aber was den dramatischen Effekt anlangt, nein.« — Einer jener Aussprüche, die zeigen, wie gut es um Mozarts Intellekt bestellt war! — Im »Idomeneo«, dem Werk, in dem er bekundete, daß er Gluck verstanden hatte, mag man erkennen, wie er bestrebt war, das alte Schönheitsideal mit dem neuen der Wahrheit zu verbinden. Aber freilich mit der Opera seria — und in seiner textlichen Grundlage ist nun einmal der »Idomeneo« eine solche — war nicht mehr zu paktieren. Aus ihren Gestalten war der belebende Geist der Weltanschauung, die sie geboren hatte, geflohen; eine verschwommene, unklare Symbolik und Allegorie konnte ihre Schemenhaftigkeit nicht mehr verhüllen. Das Werk wurde wohl eine beweiskräftige Probe für das Können, für die erreichte Meisterschaft des Vierundzwanzigjährigen, aber noch erhob dieser sich nicht

---

[1]) Dessen Correspondance littéraire hat nach Hermann Kretzschmar (Jahrbuch d. Musikbibl. Peters. X. Jahrg. 1903, S. 80) für die Musikgeschichte geradezu den Wert einer »Kriegskorrespondenz«.

[2]) Wie sein Vater, Joh. Peter Frank, berühmter Arzt, Kenner der Musik, war vermählt mit Christiane Gerhardy, einer der berühmtesten Gesangskünstlerinnen ihrer Zeit, für die J. Haydn in seiner Schöpfung die Partie des Erzengels Gabriel geschrieben hatte

über seine Zeit, noch stand er inmitten ihrer flutenden Bewegungen. Und auch mit der »Entführung aus dem Serail« gewann er ihnen gegenüber den überragenden Standpunkt noch nicht. Auch dieses Werk ist aus dem Geist seiner Zeit unmittelbar für diese geschrieben, noch fehlt die Größe einer Kunstanschauung, die zur vollen Objektivität im Erfassen der sie umgebenden Welt gegenüber gelangt ist, aber eine entscheidende Etappe im Aufstieg zu ihr ist es und jedenfalls ist es insofern schon ein »ganzer Mozart«, als es bereits in nuce den werdenden klassischen Meister erkennen läßt, den späteren Repräsentanten einer Kunst, die dem Schönen, Wahren und Guten dient.

II.

Der gewaltige Fortschritt, den die »Entführung aus dem Serail« gegenüber dem »Idomeneo« bedeutet, im einzelnen zu beleuchten, verbietet sich hier von selbst. Im allgemeinen ist er in den Worten gekennzeichnet, mit denen wir den ersten Abschnitt abschlossen. Das Werk läßt bereits den werdenden ganzen Mozart erkennen, den Vereiniger der drei Ideale des Klassizismus: des Schönen, Wahren und Guten. Daß der Meister das erstere nicht aus dem Auge verlor, das zeigen gleich seine eigenen Worte über die musikalische Charakterisierung der Gestalt des Osmin: »Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern dabei doch vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (den Ton der Arie), sondern

einen befreundeten, aber nicht den nächsten D-minore, sondern den weiteren A-minore dazu gewählt.« Daß er den Bruch mit der »opera seria« vollzog und statt Göttern und Heroen Menschen von Fleisch und Blut auf die Scene stellte, offenbart seinen Drang nach Wahrheit. In der treuen Liebe Belmonts und Constanzes und dem Edelmut des Bassa Selim aber das Gute zu erblicken, wird nicht schwer fallen. In letzterer Hinsicht war das Werk eben ein echtes Zeitkind; denn die Absicht, die Schaubühne als Bildungsanstalt für das Volk zu benutzen, trat bei den dii minorum gentium, zu denen auch C. F. Bretzner, der Verfasser des Textbuchs, gehörte, nicht selten geradezu aufdringlich hervor. Indessen unbillig wäre es, darob die Verdienste dieser kleineren Geister in Abrede zu stellen. Abgesehen davon, daß sie es waren, welche die nationalen literarischen Bestrebungen des protestantischen Nordens, eines Lessing, Wieland u. a. nach Süddeutschland und Österreich trugen, ist es schon nicht gering anzuschlagen, daß einige von ihnen für Mozarts Entwicklungsgang Bedeutung gewonnen hatten. Angeregt durch Georg Bendas' Duodramen »Medea« und »Ariadne auf Naxos« (Dichtungen von F. W. Gotter) war unser Meister schon in Mannheim daran gegangen, die Musik zu Otto von Gemmingens gleichartiger Dichtung »Semiramis« zu schreiben, die indessen unvollendet blieb und verloren ging. Alsdann hatte er in Salzburg zu dem heroischen Drama »König Thamos« des Freiherrn von Gebler Chöre und Zwischenaktsmusiken komponiert und in Schachtners Libretto zur Oper »Zaïde«, ein so schwächliches Produkt es ist, mag man immer schon die Annäherung an die »Singspiel«-Bewegung der Zeit sehen, der er nun-

mehr eben in der »Entführung« seinen Tribut in glänzender Weise gezollt hatte.

Aber des Meisters Weg ging weiter! — Weder die »deklamierte Oper«, der melodramatische Stil, hatte ihn dauernd zu fesseln vermocht, noch hatte er das Heil in einer losen Verbindung oder einem Nebeneinander von Wort und Ton, von Drama und Musik (»König Thamos«) erblicken können. Und als er die Hoffnungen auf ein deutsches Nationalsingspiel begraben mußte, konnte er dies als guter Patriot wohl tief beklagen, mehr nicht. Er war ein Mann der künstlerischen Tat, nicht der künstlerischen Reflexion! Sich festzulegen auf Theorien und Prinzipien, war nicht seine Sache. Alles ließ er auf sich einwirken, nichts über sich kommen, und so wurde er gleichsam der Brennpunkt, in dem sich alle die Strahlen vereinigten, die das ganze Zeitalter, in das ihn die Vorsehung gestellt hatte, im Bereiche der Musik aussandte. In »Figaros Hochzeit« zeigt er zum ersten Male die souveräne Herrschaft über alle Ausdrucksmittel seiner Kunst. Keine »opera buffa« mehr, ein »musikalisches Lustspiel« schuf er, das erste und, man wird es sagen müssen, einzige, das die musikdramatische Literatur besitzt; denn der »Barbier von Sevilla« Rossinis vermag den Charakter der »Buffonerie« nicht zu verleugnen. Die »Meistersinger« aber, die man heute vielfach ein solches nennen hören kann, lassen sich mit »Figaros Hochzeit« nur als »Kulturbild« in Vergleich stellen. Man darf sie als ein durch ein Künstlerauge gesehenes lebensvolles und in lebendige Beziehung zur Gegenwart und vor allem zur eignen Persönlichkeit ihres Schöpfers gebrachtes Bild der Meistersinger-Zeit bezeichnen. Im »Figaro« mag man ein Kulturbild des Zeitalters des

Rokoko erblicken. Indessen die ganze überragende Größe Mozarts kommt darin zum Ausdruck, daß er als Zeitgenosse es zu schaffen vermochte! Seiner eignen Zeit gleichsam ihr Spiegelbild vorhalten zu können, das ist aber nur einem Künstler gegeben, der sich bereits innerlich von ihr gelöst hat, der sie überschaut. Schon die Wahl des Stoffes — der Meister selber ging da Ponte an, ihm das Lustspiel Beaumarchais zum Opernbuch umzuarbeiten — gewinnt unter diesem Gesichtspunkt seine besondere Bedeutung. In dessen musikalischer Behandlung aber mag man das innerste Wesen des Mozartschen Genius erkennen, dem nichts Menschliches fremd war, der alles mit dem Auge der Liebe erschaute. Und hier wurde, mit Nietzsche zu reden, die Musik in Wahrheit des Verschwindenden »Schwanengesang«. Ein ganz eigner, fast möchte man sagen wehmütiger Reiz liegt heute über den Gestalten dieser Oper. Ungeachtet dessen, daß es ein »toller Tag« ist, den man mit ihnen erlebt, empfindet man es doch, daß diese ganze Gesellschaft eine dem Untergange geweihte darstellt. Das Werk erscheint uns jetzt wie ein musikalisch verklärter Scheidegruß an das ancien régime, an das Grandseigneurtum seines Adels und läßt gleichsam den »Seherblick« dessen erkennen, der es schuf. In noch höherem Grade freilich offenbart diesen der »Don Juan«. Man ist versucht zu sagen, in diesem Werk werde Mozart zum Propheten, sein sensitives Ohr, es vernehme ihn schon, den ehernen Schritt der nahenden Revolution. Ein Repräsentant jener ganzen Weltanschauung (Renaissance), die in der freien Entfaltung der schönen Sinnlichkeit, im vollen ungetrübten Genießen ihr Ideal erblickte, geht der Held dieses gewaltigen musikalischen Dramas stolz

und bis zuletzt sich selber treu bleibend, zu Grunde.

Der Mozart, der uns »Figaro« und »Don Juan« schenkte, war aber auch sonst nicht mehr der werdende Mozart, der in der »Entführung« der Welt sein »liebevolles Herz« erschlossen hatte. Der Jüngling war zum Mann geworden, und diesem hatte auch schon die Schule der Leiden ihre Tore geöffnet, die sich nicht eher wieder schließen sollten, als bis das Massengrab auf dem St. Marxer Friedhof sein sterbliches Teil aufnahm. In dem gesamten künstlerischen Schaffen des Meisters ist eine künstlerische Vertiefung eingetreten, die ihm vordem nicht zu eigen war. Anmut und Heiterkeit erscheinen vergeistigter und beseelter, und nicht mehr vereinzelt nur empfindet man es, daß das »Sonnenkind« gar wohl die »himmlisch hohen Mächte« kannte, und, weiter mit seinem Bruder in Apoll, Wolfgang dem andern zu sprechen, »sein Brot mit Tränen« gegessen und »auf seinem Bette weinend« gesessen hatte. Es ist kaum von nöten auf Werke hinzuweisen, die uns besonders den Mozart kennen lehren, dem der Schmerz zum Gefährten geworden war, als da sind das Klavier-Quartett in G moll, das Streich-Quintett in G moll usw. Aber auch dann, in den drei im Jahre 1788 entstandenen Sinfonien begegnen wir diesem Mozart wieder. Wer heute, wo wir an einen reicheren Orchesterapparat und dadurch bedingte stärkere Accente gewöhnt sind, sein Ohr »einzustellen« vermag, der hört ihn nicht nur in der G moll-Sinfonie, der hört ihn auch, wenngleich schon mehr als Überwinder denn als Kämpfer in der Es dur-Sinfonie, die Hermann Kretzschmar gar nicht mit Unrecht eine Art Mozartscher Eroica nennt. Und daß sich bis zu dem Hochgefühl, das

der letzte Satz der »Jupiter«-Sinfonie atmet, nur ein Künstler emporzuschwingen vermochte, der auch in die Tiefen des Daseins geblickt, das dünkt uns nachgerade bedürfe keines besonderen Hinweises.

Kann uns nun gerade die Jupiter-Sinfonie lehren, wie es dem Meister als souveränem Herrscher im Reiche seiner Kunst eben des »Tones Macht« war, die ihn den Ausgleich der in seiner Seele ringenden Gefühle finden ließ, die ihm Friede und Freudigkeit wiedergab und die ihn sogar bis zur Sonnenhöhe »olympischer Heiterkeit« den Weg führte, so genügt sie allein dem »letzten Mozart« nicht mehr. Für diesen gewinnt die Tamino-Frage:

O ew'ge Nacht! Wann wirst du schwinden?
Wann wird das Licht mein Auge finden?

eine besondere Bedeutung. Die Wandlung im Wesen seiner Gläubigkeit ist es, die in seiner »Zauberflöte« und seinem Requiem erkenntlich wird. Das ist nicht mehr der Mozart, der nach dem Tode seiner Mutter schrieb: »Nur der göttliche, allerheiligste Wille ist vollbracht; beten wir also ein andächtiges Vaterunser für ihre Seele und schreiten wir zu andern Sachen, es hat alles seine Zeit.« So innig er zeitlebens dem schönen, gemütbewegenden Kultus seiner Kirche zugetan blieb, so wenig hatte er es sich versagen können, nach einer eignen, inneren Erkenntnis, nach einem »wissenden Glauben« zu ringen. Und da ist es denn noch immer zu wenig gewürdigt, welche Bedeutung die Freimaurerei für Mozarts geistiges Reifen gewann. Nicht selten begnügt man sich, auf den schönen Brief, in dem der Meister den Tod als den »Schlüssel zu unsrer wahren Glückseligkeit« bezeichnet, als eine Kundgebung im maurerischen Sinne hinzuweisen. Wir aber möchten den Blick darauf hin-

lenken, daß es gleichsam die Bestrebungen, die einst auf die Gründung einer Akademie der Wissenschaften in Wien zielten, waren, die in dem freimaurerischen Leben daselbst ihre Fortsetzung fanden.[1]) Über den besonderen Charakter der Loge (der »wahren Eintracht«) des Ignaz Edlen von Born, der Haydn und Mozart angehörten, lesen wir in Pezzls' Österreichischen Biographien: »In den Wintermonaten waren an gewissen Tagen die sogenannten Übungslogen, die in öffentlichen Vorlesungen bestanden. Drei oder vier Mitglieder lasen jeder einen selbstgewählten Aufsatz in Prosa oder Versen über Gegenstände aus der Geschichte, Moral, Philosophie usw. Diese Aufsätze wurden dann sämtlich in einem Journal für Freimaurer abgedruckt.« Und dabei vergesse man nicht, daß ein Joseph II. das Szepter führte, jener Monarch, von dem der vielgewandte und viel gewanderte Georg Forster sich bis auf unsere Tage bewahrheitend sagen konnte: »Aus der Fackel seines Genius ist in Österreich ein Funke gefallen, der nicht wieder erlischt«, kurz, daß es die Zeit war, in der auch in Österreich auf dem Boden deutschen Geisteslebens Aufklärung und Toleranz erblühten und als deren köstliche Frucht die klassischen Humanitätsbestrebungen heranreiften. Wie anders als begeistert von diesen hätte unser Mozart vermocht, dem »närrischen Gedicht« der »Zauberflöte« durch seiner Töne Macht unversiegliches Leben einzuhauchen. Und auf keinem andern Boden als auf dem eines »wissenden«, Vernunft und Gefühl befriedigenden, geistigfreien und doch religiös empfundenen Glaubens konnte ein

[1]) Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft, redigiert von Carl Glossy, Wien, 7. Jahrgang, 1897, Aufsatz über Johann Baptist Alxinger. S. 178.

Werk wie das Reqniem erstehen. Kurz, es kann uns schließlich auch gar nicht mehr wundernehmen, daß die Schranken der Konfessionalität für den letzten Mozart mehr und mehr fallen und sich jene Annäherung an Altmeister J. S. Bach in ihm vollzieht, die in der Feuer- und Wasser-Prüfung des liebenden Paares in der »Zauberflöte« so vernehmlich an unser Ohr dringt. Und mutet uns das herrliche »Recordare Jesu« im Requiem nicht direkt an wie ein Bekenntnis zur religiösen Grundidee des Christentums, zur »Rechtfertigung aus dem Glauben«! Nur der Umstand, daß unser Meister alles, auch das ihn im Innersten Bewegende in vollendeter Schönheit ausspricht, ist es, was vielen die Tiefe seines Empfindens nicht ermessen und es sie u. a. auch nicht erkennen läßt, wie jene stille Weihe, die der »Zauberflöte« ihre ganz ausnahmliche Stellung im Bereiche dessen, was jemals auf musikalischem Gebiete geschaffen wurde, gibt, nur ein Herz auszustrahlen vermochte, das mit dem Irdischen abgeschlossen hatte und zum Frieden mit Gott und der Welt gelangt war.

»Schon warst Du nahe jenen ernsten Reichen,
Wo jede Lebenstäuschung uns zerbricht,
Das Haupt umstrahlt von jenem reinen Licht,
Vor dem die bunten Erdenfarben bleichen« —

so apostrophiert David Friedrich Strauß in seinem schönen Sonett[1]) unsern Mozart als den Schöpfer der »Zauberflöte«.

Woraus erklärt es sich nun aber, daß man dem Meister gegenüber so schwer den richtigen Standpunkt gewinnt, und daß sich die Ansicht über ihn, die zu widerlegen, wir hier unternahmen, in so

---

[1]) David Friedrich Strauß, »Gesammelte Schriften« 1877, 12. Band, S. 118.

weiten Kreisen festsetzen konnte? Wir sagen, so paradox es klingen mag, daraus, daß seine künstlerische Erscheinung von einer ans Wunderbare grenzenden Harmonie ist. Wo aber ist gerade für eine solche in der Gegenwart das volle Verständnis zu finden? — Dem Musiker vom Fach, nun ihm wird es zumeist wie Robert Schumann ergehen, der einmal von sich sagte, ihn »reize nur das Äußerste, Bach fast durchaus, Beethoven zumeist in seinen späteren Werken«. Und auch sonst hat der klassischste der klassischen Meister keinen besonders günstigen Stand in einer Zeit, die zwischen Materialismus und Spiritualismus hin und her schwankt und künstlerisch noch durchaus romantisch fühlt. Daß die Zahl derer, die aus vollem Herzen in Franz Schuberts Worte einstimmen: »O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele, o wie unendlich viele wohltätige Abdrücke eines lichten besseren Lebens hast du in unsere Seelen geprägt«, nicht eben allzugroß ist, so verwunderlich kann es also nicht einmal erscheinen. Zumeist mit allen Fasern an den Äußerlichkeiten des irdischen Seins hängend, alles ihn Treffende, vornehmlich das Ungemach, als etwas Unerhörtes, Exzeptionelles ansehend, vermag der moderne Mensch mit dem Meister, der diesem wohl in allem, in Freud und Leid, seinen Tribut zollte, den Himmel aber in seiner Brust suchte und fand, nicht in dem Maße zu fühlen, wie beispielsweise mit einem Beethoven, der die Gottheit »über'm Sternenzelt« wähnte und »allüberall nur das Klopfen des Schicksals vernahm«. Mit Moritz Hauptmann[1]) zu sprechen, des letzteren »Zweiheit«, seine »auf-

[1]) Moritz Hauptmann, Briefe an Franz Hauser, Leipzig 1871, S. 30.

geschlossene Unendlichkeit«, imponiert ihm mehr als Mozarts »Einheit«, seine »Harmonie in den Schranken der Endlichkeit«, oder sagen wir Beethovens »Gottsuchertum« dünkt ihm gewichtiger als Mozarts »Gottesbewußtsein«. Dann ist er auch geneigt, die Erkenntnis des Verstandes höher zu bewerten, als die des Gemüts. Und doch ist nur auf der Basis der letzteren ein Ausgleich zwischen Dies- und Jenseits möglich. Ihn zu finden, unserem Meister war es beschieden. Erst war es das Heiligtum der Kunst, in dem er Frieden fand, dann gewann er dem Leben und der Menschheit selber gegenüber jenen überragenden Stand, von dem aus ihm auch das Irdische verklärt erscheinen mußte. Wie schön sagt dies David Friedrich Strauß in dem schon zitierten Sonett:

> Da schien der Menschen Tun Dir Kinderspiel,
> Du sahst den Haß in ew'ge Nacht gebannt,
> Die Liebe sich zur Weisheit mild verklären.

Mit kurzen Worten, er war einer der Auserwählten, der Gottbegnadeten, denen es gelang, eine Brücke zu schlagen zwischen Erde und Himmel und die sinnliche Seligkeit mit dem sittlichen Ideale zu vermählen. Nennen wir ihn selbst ein Wunder, das uns Erdenkindern ward, so wird man sagen dürfen, er hinterließ uns in seinen Meister-Werken Wunder, die seinen Ruhm verkünden bis in die fernsten Zeiten. Schließen wir darum mit den folgenden Versen, die ein Ungenannter zu dem »Mozart-Buch« (S. 225) beisteuerte, das Constant v. Wurzbach im Jahre 1869 herausgab:

> Gigantisch wohl an Pracht und Würde,
> Baut manches Wunder die Natur;
> Doch ihrer Werke schönste Zierde,
> Des Menschen Seele ist es nur.

Sie lehrt uns denken und empfinden,
Bewundern einer Gottheit Kraft.
Sie lehrt uns jene Gaben finden,
Wodurch der Mensch selbst Wunder schafft.
Und wundervoll war Mozart's Gabe,
Und ewig bleibt, was er uns gab,
Die Wunder gehen nicht zu Grabe,
Sie streift kein Frost der Zeiten ab.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



